

craindre que l'opération à laquelle il s'est attelé n'atteigne pas au but qu'on lui a fixé. Au public français moyen, qu'il porte béret ou «pin's», l'ouvrage semblera apporter une confirmation de ses préjugés d'autant plus éclatante qu'il les reprend parodiquement à son compte (on est tous un peu fous en Belgique ; des blagues nous concernant, nous sommes les premiers à rire ; moquez-vous, vous vous moquez en retour ; d'ailleurs vous c'est nous, etc.). Quant au public belge, il s'y trouvera, comme d'autres l'ont relevé, des esprits étroits pour y lire, au premier degré, un hommage à nos mœurs moules-fritières et, au-delà, à cette «riche Belgique» si mal jugée par Baudelaire. Sans doute Verheggen ne peut-il être suspecté de belgicisme primaire ou de sympathies franchouillardes. Mais peut-être aurait-il dû s'interroger davantage sur l'usage auquel son livre va pouvoir, à son insu, se prêter. Même si tout doit y être pris au deuxième degré, il n'est pas sûr qu'au troisième, par surprise, le cliché ne fasse pas retour, propulsé par sa propre auto-dérision (quand il parvient à rire de lui-même, il n'est pas loin de reprendre sa vigueur idéologique). Il est toujours périlleux, serait-ce même pour la fausser, d'emprunter la voix des stéréotypes. On risque au tournant d'être parlé par eux.

Pascal DURAND - Université de Liège

---

Jean-Pierre VERHEGGEN, *Pubères, putains. Porches, porchers. Stabat Mater*. Préface de Norge. Lecture de Jean-Marie Klinkenberg. Bruxelles, Labor, 1991, 231 p., coll. Espace Nord.

---

L'opinion courante a souvent tort parce qu'elle a rarement tout à fait raison. Elle aperçoit juste mais voit mal, montre du doigt des signes sans palper ce qui les porte,

avance d'un pas puis recule de deux. Autrement dit, il y a du savoir en elle, mais bloqué ou buté sur ses premiers rudiments. Ainsi du cas Verheggen. On sait qu'il a le verbe haut, la phrase drue, le calembour niagaresque. Qu'il ne recule devant aucune outrance de mots ni de motifs. Qu'il ne craint pas de tenir en «chtimi-ouallon» des discours acceptables et de déverser en français standard des flots d'obscénités, de cris impurs ou de formules à frapper du carré blanc. Au total, qu'il secoue la langue et la littérature comme personne. Tout cela relève certes du «Vernaculairheggen de fond» tel qu'il peut être commenté et parfois même imité (piteusement) par les critiques littéraires si bien ébranlés à chaque nouveau livre de notre «zorro de l'écriture» qu'ils s'empressent vite de se rassurer en y épinglant les mêmes tours, les mêmes tics, les mêmes routines de langage et de ton, le tout mis au compte de l'humour impréca-toire ou de la gueulante gouailleuse. Rien là-dedans de faux, même si tout y offusque les véritables enjeux de la démarche Verheggen. Il est vrai qu'il se répète. Vrai qu'il marche à l'excès verbal. Vrai qu'il est à ce point fou des mots qu'il semble frapper le langage tout entier de folie. Mais cette répétition lui est essentielle : il compose des leçons d'écriture comme les musiciens jadis des «Leçons de ténèbres», avec un même sens du liturgique et de la litanie hypnotique. Mais son excès même règle sa diction, lui donne sa mesure, son tempo, son rythme : scansion, percussion, cadence. Mais cette folie tient moins de l'hystérie que du grand jeu carnavalesque, d'une débâcle des mots que d'une patiente et baroque stratégie d'égarement. Et si d'aventure elle lorgne vers quelque cabanon, c'est vers celui de Charenton.

Répétition, excès, folie : on appelait cela, naguère, un style. Cela s'appelle aujourd'hui une écriture. Trois textes

majeurs passés dans la collection «Espace Nord» — entre les deux premiers desquels s'enclave un bref inédit, *La Tempesta* — en ré-administrent la preuve, s'il en était besoin : Verheggen est un écrivain, pas un amuseur public ni un contorsionniste de foire. Écrivain parce qu'il sait que la langue n'est pas un simple instrument, mais un espace à parcourir, un champ de forces, un théâtre d'énergies et d'intensités. Écrivain parce qu'il rappelle à soi la littérature et n'écrit pas après ni d'après Sade, Rimbaud ou Artaud mais *avec* eux et parfois contre eux. Écrivain, enfin, parce qu'il inscrit, dans un texte toujours perforé par la voix, toute l'histoire d'un corps, le sien, d'un territoire, le nôtre, et d'un rapport — à la fois linguistique, culturel et social — entre ce corps et ce territoire. Bref, d'un outil de communication momifié par Saussure, il refait un muscle : avaloir, régurgitoire, hostie à baiser, organe d'auto-profération ou, comme il dit, «Oui ! c'est bien le mot : de *perfor-naissance* pour tenter de naître à et dans la langue» (p.151).

L'une des têtes de l'hydre liégeoise du Groupe  $\mu$ , Jean-Marie Klinkenberg, était mieux à même que quiconque de mesurer cette démesure, de capter en quelques pages sa dynamique, de rassembler les forces qui la mobilisent. Inutile de chercher dans sa postface une tentative de doubler Verheggen sur son propre terrain ni ce genre de catalogue de tropes auxquels se livrent volontiers, grille en main, les apprentis-rhétoriciens. Ni pseudo-écrivain, ni pseudo-savant, Klinkenberg sait d'expérience que l'écriture n'est aucunement réductible à des recettes de fabrication — pas plus qu'un corps ne se réduit à un programme d'éducation physique — et qu'une figure, excédant toujours son propre écart, engage et dérange, chez tout véritable écrivain, l'ensemble du système symbolique dont la langue consti-

tue à la fois l'expression et la répression. Aussi met-il nettement en évidence que l'énergie rhétorique qui traverse les textes de Verheggen procède non d'une disposition innée à l'outrance, mais de la rencontre peu fortuite, de la collision violente et jouissive entre une trajectoire socio-culturelle singulière (un Provincial wallophone diplômé, à Bruxelles, en philologie romane) et un contexte ethno-linguistique très défini (une région oscillant entre un «sur-moi grammatical» hypertrophié et un ça baroque peu réfréné). Partant de là, la démarche de Verheggen se déploiera au fil d'une volonté sauvage de médiation, d'ordre carnavalesque, télescopant les niveaux de langue, les catégories culturelles et les vocables eux-mêmes livrés sans frein aux saillies les plus monstrueuses. Klinkenberg a raison d'y insister, Verheggen ne procède aucunement à une promotion du bas ou du vulgaire, ce qui serait une façon de se soumettre au principe des hiérarchies en place, mais plutôt à une promotion de l'impur, autrement plus scandaleuse. Soit la plus idiomatique de ses figures : le calembour — en quoi le père Hugo, ne s'y trompant qu'à moitié, voyait «la fiente de l'esprit qui vole». Coût contre nature entre mots d'ordinaire figés dans les dictionnaires et parqués dans les grammaires, le calembour façon Verheggen ne contribue pas seulement à «faire éclater les cadres convenus», il est une façon de retrouver cette «langue pulsionnelle», que l'esprit soumis aux règles de toutes les bienséances est tenu d'oublier mais dont le corps a gardé mémoire. Peu importe dès lors qu'il soit brillant ou brouillon, facile ou retors, «populo» ou «lancien», de bon ou de mauvais goût : sa fonction est justement de saper ces distinctions et, au-delà, de rendre la langue, quitte à sombrer dans «le vertige écholalique»

(p.180), aux borborygmes originels, à ce qui précède le discours et que le discours a notamment pour office de faire oublier.

La lecture très dense de Klinkenberg s'achève par l'examen — peut-être trop rapide — d'une dimension, la narrative, partout présente dans l'œuvre de Verheggen mais ici assumée plus qu'ailleurs. Assumée parce que visiblement déjouée. Ce n'est pas, en effet, la moindre violence ni le moindre paradoxe de ces textes — en particulier *Pubères*, *Putains*, ironiquement sous-titré «récit» — qu'ils ne cessent de tendre vers ou de remonter vers le narratif tout en sabotant sa logique de base. Là où le récit exige mouvement, enchaînement syntagmatique, cheminement temporel, leur écriture impose piétinement, répétition, empilement paradigmatique, juxtaposition de phrases sans liens. Là où l'on attendrait les passés simple ou composé, l'imparfait persiste, insiste, substitue la stagnation durative à la succession des durées. Autrement dit, le récit tourne au récitatif ou, plus exactement, l'écriture tue le dis-

cours et laisse la narration en suspens. Suspens situé, comme le suggère Klinkenberg au terme de sa postface, moins dans un au-delà virtuel du texte, comme possibilité à réaliser, que dans son en-deçà, comme une sorte de nécessité qu'il aura d'abord fallu déjouer pour que naisse le langage. J'ajouterai pour ma part que cette mise en réserve du récit ne signifie pas, loin s'en faut, qu'il soit sans effet sur l'organisation générale des textes, comme en témoigne par exemple l'ample mouvement qui traverse l'un d'entre eux, *Stabat Mater*, allant de l'expulsion matricielle «jusqu'à l'épuisement [...] quasi certain» de la «fin» (p.180). Récit prototype, en quelque sorte. Récit des récits. Inscription fatale en chaque organisme vivant, que Verheggen cherche peut-être à effacer en opposant à la marche du temps une démarche d'infinie répétition, d'immobilité litannique. Tuer la mort : à quoi d'autre pourrait bien servir la littérature ?

Pascal DURAND - Université de Liège